



L'idée du style dans l'historiographie artistique

Variantes nationales et transmissions

sous la direction de

Sabine Frommel et Antonio Brucculeri

HAUTES ETUDES
histoire de l'art/storia dell'arte



Campisano

HAUTES ETUDES
histoire de l'art/storia dell'arte

L'idée du style dans l'historiographie artistique

*Variantes nationales
et transmissions*

sous la direction de

Sabine Frommel
Antonio Brucculeri



Campisano Editore

Table des matières

pag.	5	Introduction <i>Sabine Frommel, Antonio Brucculeri</i>
		PREMIÈRE PARTIE
		ORIENTATIONS EN MILIEU GERMANIQUE : TRAJECTOIRES DÉTERMINANTES
	21	Stil/stylus: Rumohrs Versuch einer Neuprägung des Stilbegriffs und die Flucht in die Kulturgeschichte <i>Alexander Auf der Heyde</i>
	35	Stil und Epoche. Karl Schnaases dialektisches Modell der Kunstgeschichte <i>Henrik Karge</i>
	49	Winckelmann-Rezeption zwischen Schinkel und Burckhardt <i>Wolf-Dieter Heilmeyer</i>
	65	Die Auffassungen des Genies und das Bild des antiken Künstlers bei Johann Joachim Winckelmann und Jacob Burckhardt <i>Mathias René Hoffer</i>
	81	Schwingungen. Oder: Stil aus Energie Zu Jacob Burckhardts gleichsam seismischem Fortwirken <i>Josef Imorde</i>
	91	Burckhardt, Narrative and Objectivity <i>Ian Verstegen</i>
	105	Burckhardt, “die wahre Skulptur”, and the Issue of Color in Renaissance Sculpture <i>Bruce Boucher</i>
	117	<i>Der Cicerone</i> et <i>Die Baukunst der Renaissance in Italien</i> : considérations de Jacob Burckhardt sur l’architecture du <i>Quattrocento</i> et du <i>Cinquecento</i> <i>Sabine Frommel</i>
	137	Architecture, Objects and Ornament: Heinrich Wölfflin and the Problem of <i>Stilwandlung</i> <i>Alina Payne</i>
	151	Was bedeutete Renaissance-Architektur für Burckhardt und Wölfflin? <i>Christoph Luitpold Frommel</i>
	165	„Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst“. Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl <i>Wilhelm Schlink</i>
	177	Burckhardt und Riegl <i>Artur Rosenauer</i>
	187	Stile e problemi di stile: Alois Riegl <i>Emanuele Pellegrini</i>
	199	Die „Bruchstücke“ Aby Warburgs und die Frage des Stils <i>Susanne Müller, Giovanna Targia</i>

SECONDE PARTIE

VARIANTES NATIONALES ET TRANSFERTS

- 217 Winckelmann et Longin. La rhétorique du sublime et les styles de l'art grec
Lorenzo Lattanzi
- 231 Caylus, de l'antiquaire à l'archéologue : une méthode différente de celle de Winckelmann
François Queyrel
- 241 Portrait de Jacob Burckhardt en voyageur : ses expériences comparées de Paris, Londres et Vienne
Marie-Jeanne Heger-Étienvre
- 255 Burckhardt und Séroux d'Agincourt
Bruno Klein
- 263 La fortuna italiana degli scritti di Burckhardt sull'architettura del Rinascimento
Francesco Paolo Fiore
- 273 Arte italiana e arte tedesca nell'opera di Henry Thode
Michela Passini
- 285 Julius von Schlosser tra Riegl e Croce:
appunti su storia dello stile e storia del linguaggio
Donata Levi
- 299 Anticiviltà del Rinascimento. Riflessioni su metodi e posizioni
della storiografia francese di fine Ottocento
Flaminia Bardati
- 313 De Heinrich Wölfflin à Charles Garnier.
Quelques propositions sur l'invention du néo-baroque
Jean-Michel Leniaud
- 321 Classico e barocco, categorie oltre gli stili: Eugenio d'Ors e Louis Hautecœur,
interpretazioni a confronto nel contesto francese
Antonio Brucculeri

ILLUSTRATIONS

- 337 Index des noms
- 345 Les auteurs

Introduction

Afin d'orienter le lecteur et d'éviter une éventuelle désillusion, il est sans doute opportun de signaler sans détour ce qu'il cherchera en vain dans ce volume : une réflexion cohérente et intégrale sur l'idée du style comme problème fondamental des méthodes dans le domaine de l'histoire de l'art. Avouons-le : les contributions qui y sont réunies sont bien loin de présenter une fresque homogène, un panorama exhaustif des différentes approches et encore moins une évolution, mais elles tracent un kaléidoscope d'une richesse étonnante de courants et de points de vue, tantôt de caractère éphémère, tantôt d'une portée prometteuse pour de futures perspectives. L'idée du style se construit et s'impose en tant qu'outil de travail nécessaire pour définir des familles de caractères formels homogènes, dans le temps et dans l'espace, et pour regrouper ainsi des ensembles d'œuvres d'art. Catégorie en constante élaboration et révision, elle maintient un rôle permanent dans un champ disciplinaire qui acquit progressivement, dès le début du XIX^e siècle, des contours fermes, fondés sur un échafaudage méthodologique solide. Quant à son émergence et sa définition, la notion de « style » est tributaire d'approches nombreuses et variées et échappe, par conséquent, à toute lecture linéaire. Parfois elle apparaît en filigrane ou à des endroits inattendus, comme dans le *Geist der Kochkunst* (« Esprit de l'art culinaire ») de Carl Friedrich von Rumohr (1822), qui révèle son envergure. Les élaborations vont, selon le contexte historique et en fonction des choix des chercheurs, d'une nomenclature rigide de critères jusqu'aux rhapsodies librement composées suivant des règles plus souples. Pour détrôner certains concepts qui s'étaient durablement incrustés sous le signe d'une autorité, les historiens de l'art durent parfois se livrer à des acrobaties intellectuelles. L'effort de classement qui accompagne l'emploi de la notion du « style », a pu aussi contribuer à livrer des lectures circonstancielles, ou même biaisées, des phénomènes artistiques ou des simplifications insouciantes de réalités complexes. Comme d'autres concepts dans le domaine de l'historiographie artistique, telles que celui d'« école », auquel aussi un volume a été récemment consacré¹, le « style » mérite aujourd'hui d'être considéré avec un recul critique, au travers d'une réflexion méthodologique et d'une enquête historique qui remettent en perspective les fondements de la discipline.

Réfléchir sur l'évolution des méthodes de l'histoire de l'art par les multiples échelles inscrites dans ce champ, c'était le but d'un colloque international organisé en 2007 à Cortone sous la direction scientifique de Sabine Frommel et

Maurizio Ghelardi (École pratique des hautes études, Scuola normale superiore di Pisa), favorisant les échanges des historiens de l'art avec des philologues, des philosophes et des littéraires. Cet ouvrage est le résultat d'un projet éditorial structuré de manière autonome, associant à la direction scientifique de Sabine Frommel celle de Antonio Brucculeri, ce dernier étant responsable de la conception et de la coordination éditoriale. Dans le but de conserver l'ambiance internationale de la manifestation, les contributions sont présentées dans les langues originales – allemand, anglais, français et italien –, alors que les textes allemands dominent à cause du rôle magistral de la culture germanique au sein de cette problématique.

Le contexte : une discipline en quête d'une identité

Si les racines de l'idée du « style » remontent au siècle des Lumières, celle-ci se profile grâce au dialogue avec d'autres domaines tels que l'archéologie, la philosophie, la rhétorique, en franchissant même les bornes temporelles du XVIII^e siècle. Ainsi la rhétorique, héritée de l'Antiquité, est un fil conducteur essentiel qui promeut une « translittération » de la catégorie interprétative du style, du domaine de la littérature vers celui de l'art. La définition donnée par des dictionnaires de la langue française s'avère utile afin d'éclaircir cette symbiose : « Aspect de l'expression littéraire, dû à la mise en œuvre de moyens d'expression dont le choix résulte, dans la conception classique, des conditions du sujet et du genre, et dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur en situation », mais aussi « manière particulière (personnelle ou collective) de traiter la matière et les formes en vue de la réalisation d'une œuvre d'art » ; voire « ensemble des caractères d'une œuvre qui permettent de la classer avec d'autres dans un ensemble constituant un type esthétique »². Dans cette perspective, l'attention portée au rapport entre style et *stylus* dans la pensée d'un historien de l'art au seuil du XIX^e siècle, Carl Friedrich von Rumohr, ou, plus loin, le regard porté à la relation de l'art à la rhétorique que Johann Joachim Winckelmann nourrit, sont tout-à-fait parlants et constituent un fil rouge digne de la plus grande attention.

Soucieux de mettre en ordre et de classer, d'établir des typologies et de distinguer des genres et des évolutions, les pionniers de la discipline se sont appuyés sur les méthodes des sciences naturelles. Ils ne réussirent cependant pas toujours à échapper au risque d'une énumération de faits et d'occurrences selon cet esprit positiviste dominant au XIX^e siècle, qui déjà en 1831 suscitait pourtant les vives critiques de la part d'un romancier tel qu'Honoré de Balzac : « ne vouloir connaître [...] que des événements matériels, c'est faire de la chronologie, l'histoire des sots ! »³. Dans le même esprit Jacob Burckhardt et Friedrich Nietzsche devaient revendiquer que les études historiques témoignent d'un lien avec le présent et soient d'une utilité pour la vie.

Dans son *Handbuch der Kunstgeschichte*, une entreprise monumentale conçue entre 1842 et 1858, Franz Kugler ouvrit la voie à un répertoire méthodologique cohérent et rationnel. À l'instar d'un zoologue qui distingue des coléoptères selon leurs spécificités morphologiques, il regroupe des œuvres architecte-

turales qui témoignent de ressemblances sur le plan structurel et formel. Ainsi des mutations se dégagent-t-elles, des passages d'un état à un autre ainsi que des ruptures et, par conséquent, les lignes d'une évolution qui invitent à s'interroger sur les motivations sous-jacentes. Toutefois le recours aux sciences exactes comme légitimation révèle ses limites, car au lieu de profiter des démarches empiriques et expérimentales dont celles-ci se servirent alors, Kugler s'approprie les taxinomies utilisées au XVIII^e siècle par un naturaliste tel que Carl von Linné.

La *Stilgeschichte* court par sa nature le risque de réduire, au profit d'une démarche unificatrice, l'horizon étendu de l'*Encyclopédie* ainsi que son vaste répertoire de critères analytiques. Mais elle est loin d'assumer un rôle exclusif. Au contraire, vers le milieu du XIX^e siècle de multiples courants se côtoient, se croisent et se contaminent, alimentés à la fois par des *topoi* traditionnels et de nouvelles perspectives. En s'appuyant sur un lien étroit entre histoire de l'art et histoire culturelle, Jacob Burckhardt regardait les œuvres d'art par le prisme de l'homme, figure centrale, et aspirait, en suivant Johann Wolfgang von Goethe, à définir des lois et des principes, par une expérience immédiate et directe des occurrences. L'harmonie symbiotique de la littérature et de la contemplation des œuvres d'art était aussi un principe de son maître Franz Kugler, dont les interprétations prennent en compte les complexités, et de Gottfried Kinkel, théologien et historien de l'art. Selon leur pensée, l'existence humaine est soumise à une esthétisation qui imprègne toutes ses facettes jusqu'aux expressions les plus élémentaires de la vie quotidienne. Il en découle une histoire de l'art présentée sous une forme poétique qui est à l'opposé des récits de romanciers s'appropriant des recherches scientifiques, sociologiques et physiques.

Grâce à l'analyse du processus physique et optique lors de la contemplation d'une œuvre, la psychologie de la perception (*Wahrnehmungspsychologie*) ouvrit la voie à de nouveaux modes cognitifs. Dans ses *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), Heinrich Wölfflin déclare que le style architectural est tributaire du comportement et des mouvements de l'homme et que, vice versa, l'édifice exerce un effet sur les conditions physiques et l'état d'âme de celui-ci. Ses visions sont teintées aussi par des expériences artistiques contemporaines : c'est ce qu'exprime sa définition du baroque italien, qui s'inspire de l'opéra de Richard Wagner jusqu'à évoquer les derniers mots d'Isolde auprès du cadavre de Tristan : *me noyer, m'engloutir, perdre conscience, volupté suprême*.

On remarque la persistance de la vision cyclique d'origine antique, introduite par Giorgio Vasari dans l'histoire de l'art moderne, selon laquelle naissance, apogée et décadence se succèdent comme pour un organisme vivant. Cette succession se traduit dans la périodisation entre Renaissance, Baroque et Classicisme, un système à grands tiroirs censés accueillir d'innombrables témoignages aux caractères hétérogènes, qualifiés selon des jugements de valeur. Toutefois des tentatives de remise en cause de ces délimitations trop rigides des époques devaient rapidement se manifester et ainsi furent mises en lumière, en-dehors de l'apogée, des périodes jugées « décadentes ». Dignes de considérations scientifiques, elles amplifièrent considérablement les terrains

d'investigation et ouvrirent des problématiques, encore inattendues, qui annonçaient de nouveaux défis. En-dehors des lignes de développement généralement admises, la discipline découvrit la sphère de l'ambigu, du paradoxal et des contradictions vis-à-vis des principes orthodoxes. De Burckhardt jusqu'à Riegl, en passant par Schnaase, la négation de l'ancienne notion de qualité, la rupture avec les normes liées à l'esthétique classique, constituent un facteur majeur des réflexions.

La question de savoir si le style est le résultat de conditions extérieures ou bien s'il est dicté par des processus indépendants qui se déclenchent selon des dynamismes innés, reste au cœur du débat et fait que les positions, sans trancher, continuent à s'orienter tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre. Quoi qu'il en soit, les deux variantes de cette pensée se heurtent au point de vue des matérialistes, nourri par les progrès et les prouesses industriels, selon lequel le style est le résultat des techniques, dotées de la faculté de provoquer des métamorphoses formelles.

La discussion autour de l'idée du style n'est pas, en fait, sans rappeler la définition progressive d'un hiatus entre culture architecturale et culture artistique, toutes les deux fournissant pour autant une contribution essentielle à la définition du concept de style dans les arts par l'historiographie artistique à ses débuts. Un hiatus, celui entre l'histoire de l'architecture et l'histoire des arts, qui n'existait pas au moment de la genèse de la discipline, l'art de bâtir étant à la fois l'un des premiers objets et l'un des premiers outils, par lesquels l'idée du style était mise à l'épreuve par les chercheurs⁴. Par ailleurs, il est difficile de séparer l'analyse de l'évolution de la notion de style dans l'historiographie artistique du débat sur les styles enraciné dans la culture architecturale du XIX^e siècle. Et le problème de « Style et styles » qui marque la conception des édifices de cette période, est à considérer dans le cadre d'un plus large contexte interdisciplinaire, allant des arts figuratifs et appliqués à la littérature artistique⁵. Le débat architectural sur le style constitue même une toile de fond à l'essor de l'idée de cette notion en tant qu'outil d'interprétation historiographique.

Les contributions de l'ouvrage

Le XIX^e siècle est le « lieu » capital vers lequel convergent les vingt-quatre essais réunis dans ce volume, alors que l'architecture représente un aspect fédérateur de plusieurs d'entre eux. La notion de style est abordée à la fois selon la dimension thématique et la dimension chronologique, en conduisant à des recoupements et des entrecroisements. Il s'agit d'abord d'une approche rétrospective, cherchant à mettre en évidence les origines de ce concept. Celles-ci puisent bien au-delà du champ disciplinaire en question lentement parvenu à un rang autonome au cours du XIX^e siècle. Le volume s'articule en deux parties. Elles valorisent d'une part le rôle déterminant de la culture germanique dans l'élaboration et la diffusion de l'idée du style entre la seconde moitié du XVIII^e et le seuil du XX^e siècle, d'autre part le transfert de la notion et ses interprétations au cours du temps, par exemple dans le cas de Winckel-

mann et Longin, et dans l'espace, comme dans le cas de la réception de l'œuvre de Burckhardt en Italie. Le nombre significatif de contributions concernant la personnalité et les travaux de ce grand pionnier est à situer dans le cadre d'une enquête plus large, qui remonte à la fois dans le temps et qui suit les développements multiples de l'idée du style à travers Burckhardt mais aussi au-delà même. Ce volume s'exprime également sur la place influente que l'idée du style occupe, tout au long du XIX^e siècle, dans les orientations théoriques d'architectes tels que Karl Friedrich Schinkel, Gottfried Semper ou Charles Garnier.

L'idée du style est saisie à travers la réflexion de personnalités-clés situées dans l'horizon de l'historiographie artistique. L'intérêt porté aux expériences et aux réflexions individuelles (Rumohr, Schnaase, Burckhardt, Riegl ou Warburg) ne signifie pas pour autant une volonté de privilégier l'approche monographique. Au contraire, mesurer l'émergence et la diffusion de l'idée du style dans l'historiographie artistique signifie non seulement proscrire la simple monographie mais aussi mettre en avant la comparaison systématique entre différents auteurs en termes de méthodes de travail – comparaison dans laquelle l'analyse de la genèse et des développements de l'idée du style est maîtresse. Une telle démarche relève de différents ordres, depuis celui de la filiation jusqu'à celui de l'opposition de positions, proches mais aussi éloignées dans le temps. Ces positions s'inscrivent dans le même registre – celui de l'essor de l'historiographie artistique – mais expriment aussi la confrontation de registres divers – de la philosophie à l'architecture, en passant par la littérature.

Le caractère complexe de l'idée du style apparaît dans les argumentations fournies par Carl Friedrich von Rumohr et Karl Schnaase, gravitant à la fois autour de la nature particulière de l'objet artistique et de l'expression de valeurs métahistoriques qui dépassent le cadre local. La tentative de briser le concept cyclique et d'échapper à une vision trop réductrice et figée des courants guide leurs approches. La notion du premier, esprit non dogmatique, s'avère significative du point de vue de l'évolution des méthodes, particulièrement par sa critique de l'œuvre de Winckelmann (Alexander Auf der Heyde). L'archéologue allemand aurait établi une notion normative du style qui ne distingue pas de manière assez rigoureuse entre original et copie et qui entrave, par conséquent, une compréhension approfondie des témoignages. L'attention accordée aux aspects techniques et matériels qui marque la pensée de l'aristocrate saxon, sans toutefois se résumer dans une pensée cohérente, prélude à l'« esthétique pratique » de Gottfried Semper. Ainsi un éloignement se profile vis-à-vis de la tradition instaurée par Goethe, selon laquelle l'œuvre d'art est l'expression d'une action intellectuelle individuelle, située aux antipodes des pratiques artisanales d'imitation. Karl Schnaase, le représentant principal de la *Berliner Schule der Kunstgeschichte*, cherche par ailleurs à dévoiler les structures profondes et les impulsions sous-jacentes qui ont engendré les productions artistiques (Henrik Karge). Les sept volumes de sa *Geschichte der bildenden Kunst* (1843-1864), s'appuient sur une théorie complexe qui nie les césures entre les périodes, tracées selon des événements politiques religieux ou sociaux majeurs. Muni d'un regard comparatif aigu, Schnaase dévoile les persistances de principes et de formes et montre que certains d'entre eux mènent

leur propre vie au sein de nouveaux contextes. Une telle autonomie des évolutions artistiques, obéissant à des dynamismes qui n'ont pas de lien avec le contexte extérieur, renforce sensiblement l'indépendance du champ disciplinaire vis-à-vis de celui de l'histoire.

Grâce à un parcours qui va de Winckelmann à Burckhardt, en passant par Karl Friedrich Schinkel, l'idée du style se répercute dans la muséographie, où les concepts de présentation prennent progressivement consistance (Wolf-Dieter Heilmeyer). Censé à la fois divertir et instruire, le programme de l'Altes Museum à Berlin répond à un principe de Winckelmann, comme le fait aussi l'exposition des sculptures à l'intérieur de la rotonde centrale, le « Panthéon », qui invite à une contemplation comparative suivant un but didactique. Des effets scénographiques dus à des axes visuels et des arrangements symétriques de groupes d'œuvres sont au service d'une harmonie des principes esthétiques et pédagogiques, loin de toute idée d'évolution linéaire. Si dans son *Cicerone* (1855) Jacob Burckhardt offre un « arrangement de sculptures selon des types », ses expériences dans ce musée ont profondément marqué sa vision.

C'est au sujet du « génie » pendant l'Antiquité grecque que des analogies et des différences émergent de manière pertinente entre Johann Joachim Winckelmann et Jacob Burckhardt (Mathias René Hofter). Sceptique à l'égard de l'existence d'un lien entre la liberté de l'homme et l'épanouissement artistique, soutenu par le premier, l'historien bâlois souligne que la constitution démocratique porte en germe un despotisme de masse d'une empreinte socialiste qui favorise la médiocrité. Il passe sous silence l'érotisme, dans lequel l'archéologue allemand avait reconnu une importante énergie constructive au sein de cette société, mais observe avec satisfaction que la durabilité des thèmes et des motifs au sein de la communauté de culte modère l'expression subjective, le coup de génie. Tout compte fait, l'opinion que Burckhardt soutient d'un artiste socialement marginalisé au sein de cette communauté est autant idéalisée que l'utopie politique-esthétique d'un Winckelmann. La Renaissance italienne offre au Bâlois le cadre le plus approprié pour développer sa notion du « génie », car c'est pendant cette période que les individus ont laissé des traces profondes de leurs compétences et leur puissance. Ce concept du « génie » trouve son incarnation dans le tyran, capable de créer un « état sous forme d'œuvre d'art » et montre que dans la pensée burckhardtienne l'éruption de brutalité, douteuse sur le plan moral, s'avère fertile sur le plan culturel et artistique.

Un nombre conséquent de contributions illustre des aspects moins connus concernant l'activité de l'historien suisse, pourtant utiles à une meilleure compréhension de sa pensée et de son action. Ceci est le cas pour les vibrations mystérieuses que dégage l'œuvre d'art, décrites dans les *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (1905), sous le signe d'une attention portée aux facteurs métaphysiques (Joseph Imorde). En échappant à tout contexte et à toute époque précis, de tels effets sismiques continuent à se répandre et peuvent être réactivés et intensifiés, en pénétrant dans l'âme d'un autre génie. Influencé par cette pensée, Kurt Breysig a dressé un tableau de l'histoire sous forme d'un réseau énigmatique de rayonnements et d'énergies, animé par des espèces d'étincelles qui sautent d'un sommet à l'autre, comme dans le cas des « ondes

sonores » qui vont de Gluck à Beethoven, en passant par Haydn et Mozart. Cette pensée qui accorde une puissance prodigieuse à l'individu créateur – c'est à Michel-Ange que les rayons les plus forts et les plus durables sont attribués – se dresse contre un collectivisme de couleur marxiste et matérialiste. Aby Warburg, dans son œuvre tardive, a réfléchi sur ces secousses qui provoquent un élargissement de conscience, non sans ébranler l'équilibre psychique du « médium » ; elles lui ont permis de dégager les notions de démoniaque, de magique, de la superstition et des équivoques pendant la Renaissance italienne.

L'étude critique de la vaste production de Jacob Burckhardt ne peut pas se passer d'une réflexion sur la manière de lire ses écrits aujourd'hui (Ian Verstegen). La vitalité et l'authenticité de ses descriptions, la vaste culture dont elles sont l'expression, sa plume alerte et élégante, en font un modèle de la littérature d'histoire de l'art qui n'a jamais perdu son actualité. Certes, les « histoires de l'art » qui évoluent chaque année de manière galopante, soumises à de rapides changements, y ont découvert un terrain propice à l'exégèse, allant du concept burckhardtien de l'histoire comme « image perspective » à la « relation contradictoire entre son modèle narratif et iconographique ». Avec l'humour qui lui était propre, l'historien suisse avait déclaré être « la tête la moins philosophique qui soit, à avoir fait des publications » – une déclaration que toute tentative d'interprétation de son œuvre qui se veut sérieuse est tenue d'accepter !

Par ses études sur la sculpture, ses convictions esthétiques se traduisent de manière ponctuelle et font apparaître un lien entre des découvertes historiques et les mutations du goût du temps (Bruce Boucher). Son refus de la polychromie dans l'art de l'Antiquité grecque trahit non seulement sa prédilection pour des effets formels de grande pureté, typiques des œuvres en marbre, mais aussi son aversion contre de nouvelles tendances de son époque qui devait le conduire à un isolement. En 1862, dans une conférence sur les *sacri monti* au Nord de l'Italie, le Bâlois énonça que les sculptures pigmentées étaient de moindre valeur artistique, car l'église s'en est servie de manière programmatique, en exploitant leurs effets. Son but était d'avertir des risques d'un réalisme et d'un naturalisme qu'il comparait à une représentation théâtrale.

Quant à l'architecture des XV^e et XVI^e siècles en Italie, *Der Cicerone* (1855) et *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (publié en 1867 par W. Lübke) prouvent que le regard de Burckhardt et ses méthodes évoluent dans un laps de temps assez court (Sabine Frommel). Si le premier ouvrage reste fidèle à la notion du style dérivé (*abgeleiteter Stil*) de son maître Franz Kugler, le deuxième évolua sous le signe d'une souplesse croissante et affirme le caractère autonome de la Renaissance. Le Bâlois cherche, sans vraiment y réussir, à s'éloigner des périodisations trop rigides et à élargir les références méthodologiques, par l'étude des typologies, des commanditaires, des tâches et des contenus jusqu'au processus de composition. Il est étonnant que ce répertoire plus complexe aille de pair avec un endurcissement de son jugement qui parfois devient presque impitoyable, lorsqu'il relève, par exemple, des signes annonciateurs d'une décadence dès les années 1520. En dépit de sa structure hétérogène et parfois incohérente, *Die Baukunst der Renaissance in Italien* marque un jalon

essentiel, puisqu'il tourne le dos aux biographies d'artistes traditionnelles et remplace la pure contemplation de l'œuvre d'art par une *scienza nuova*.

Heinrich Wölfflin, élève de Jacob Burckhardt et son successeur à l'université de Zürich, accorde une attention particulière aux *Stilwandlungen*, les mutations de style, et cherche à lever le voile sur les motivations desquelles ils émergent (Alina Payne). En adoptant le point de vue de Gottfried Semper, selon lequel différents genres artistiques, l'architecture et le textile, sont assujettis à des impulsions analogues, l'historien suisse souligne que de tels processus de transformation s'annoncent de manière plus précoce et plus nette dans les arts décoratifs avant d'atteindre l'expression monumentale. Dans *Klassische Kunst* (1899) Wölfflin va plus loin et attribue au *Körpergefühl* (sentiment du corps) une force génératrice capable de produire de nouvelles *Bildformen* (formes d'images) au sein d'un processus qui fait que le corps humain se projette vers l'extérieur en modelant et en façonnant des formes architecturales. Wölfflin considérait le monument en termes plastiques plutôt que spatiaux et influença ainsi son élève Sigfried Giedion et son interprétation de l'architecture du modernisme comme sculpture abstraite.

Selon des priorités différentes, Jacob Burckhardt et son élève Heinrich Wölfflin ont marqué la discipline de l'histoire de l'architecture de la manière la plus durable et leurs approches respectives relèvent des amplifications méthodologiques de la discipline (Christoph Luitpold Frommel). À Berlin, Burckhardt a été initié par Franz Kugler notamment à l'étude de l'architecture du Moyen Âge au Nord de l'Europe et s'appropriä sa différenciation entre des styles primaires et organiques, l'Antiquité grecque et le Gothique, et des styles dérivés, l'Empire romain et la Renaissance. Lorsqu'en 1847, la révision et le complément du *Handbuch* de Kugler le conduisirent en Italie, il découvrit sa passion pour la beauté harmonieuse de la Renaissance, qui fit vibrer ses cordes et sera dorénavant au centre de son attention. Afin de légitimer l'autonomie de cette période, *abgeleitet* selon les catégories de Kugler, il soutient que celle-ci atteint son apogée vers 1500-1540 grâce à un style spatial (*Raumstyl*) qui, en dépit des typologies médiévales que celui-ci englobe, témoigne d'une pleine authenticité. Influencée par Nietzsche, la position du jeune Wölfflin était moins attachée à l'histoire et l'Italie captivait son intérêt à un plus faible degré que son maître. C'est par des gestes de l'architecture qu'il identifie les lois et le caractère normatif du monument et qu'il trace des évolutions soumises à des considérations formelles. Dans sa thèse d'habilitation de 1888, il caractérise le passage de la Renaissance accomplie vers la décadence du Baroque par des principes opposés, sans abandonner le système cyclique.

La pensée de Wölfflin accorde un intérêt particulier aux répercussions de l'esprit national dans l'expression artistique, ce qui le rapproche des cercles nationalistes (Wilhelm Schlink). En suivant Jacob Burckhardt et Herman Grimm, ses prédécesseurs à l'université, il souligne la relation entre les spécificités ethniques et les créations artistiques d'un peuple, en affirmant que l'individualité nationale représente une constante qui échappe aux mutations d'une période, sans pouvoir complètement y résister. Son ouvrage *Italien und das deutsche*

Formgefühl (1931) témoigne d'une dimension herméneutique : comment pouvons-nous comprendre l'art des autres civilisations, étant donné que nous sommes marqués par la sensibilité de notre peuple et des partis pris qui nous sont innés ? Si l'Italie attire, comme une force magnétique, l'Allemand qui y aspire à un accomplissement suprême de ses capacités artistiques, la tradition de ce pays est trop éloignée et étrangère pour pouvoir s'allier avec celle du Nord. Il cite le cas de Dürer qui aurait intégré des éléments allochtones, à la suite de son séjour en Italie. Or les études italiennes ont, selon Wölfflin, la tâche d'amener à une meilleure connaissance de sa propre culture. Sa vocation comme médiateur entre sa nation et la conception de son art, ses suggestions pour une attitude juste, s'avèrent intéressantes face à l'attitude initiatique des méthodes de Burckhardt, dont le but était d'introduire à la contemplation, d'attirer l'attention sur la valeur des œuvres d'art.

La démarche comparative avec le parcours intellectuel de Burckhardt permet également des observations pertinentes à propos d'Alois Riegl : quarante ans plus jeune que le Bâlois et d'un profil assez différent, Riegl en poursuit certains jalons, tout en s'orientant vers d'autres approches (Artur Rosenauer). S'il abandonne la biographie d'artiste au profit d'une histoire de l'art qui regroupe les phénomènes selon les tâches artistiques, les genres et les commandes, l'héritage du grand pionnier suisse est nettement visible. C'est également vrai pour la forme artistique qui occupe par ailleurs le cœur des études des deux historiens. Ces derniers manifestent aussi de l'intérêt et de la curiosité pour les périodes de soi-disant décadence. Mais alors que la contemplation de l'historien suisse est fondée sur une expérience « sur le vif » d'une touche presque « naïve » et dépourvue de tout concept théorique préconçu, Riegl fonde son étude sur le « lieu » et cherche l'endroit adapté pour lui révéler les principes essentiels de l'œuvre et les intentions des créateurs. La perception du Viennois est riche en notions et il place dans un vaste contexte historique les filiations formelles qui se profilent. Au lieu de se servir d'un canon invariable de références, il se meut plutôt sur des sables mouvants, car chaque fois il s'efforce de définir la méthode la plus pertinente pour saisir les traits spécifiques de l'œuvre et, contrairement à l'attitude sereine de Burckhardt qui accorde de la place au plaisir, son esprit intellectuel reste continuellement à la quête du potentiel conflictuel.

Lorsque Riegl rédigea ses *Stilfragen* (publié en 1893), *Der Stil* de Gottfried Semper lui servit de fondement et de référence hautement stimulante, alimentant la mise au point de nouvelles catégories critiques (Emanuele Pellegrini). Selon Semper le « style » est fondé sur un ensemble de règles et de normes programmatiques, en conformité avec les lois naturelles, telles qu'elles ont été étudiées par Georges Cuvier. La démarche de Riegl s'appuie en revanche sur la création comme expression d'un instinct inné, mais conscient de l'homme. Alors qu'à partir d'une position « matérialiste », Semper accorde une place fondamentale à la technique dans sa définition de l'idée du style, Riegl au travers de la catégorie du *Kunstwollen* met l'accent sur le processus créatif et veut dégager des impulsions desquelles émergent les productions, aussi au sein de l'anonymat et de la vie quotidienne. Sans donner une définition con-

cluante, le Viennois fournit une première théorisation du style dont l'objectif est d'expliquer ses conditions de naissance ainsi que ses mutations, ce qui lui permet de remplacer l'idée d'un enchaînement de styles codifiés par une réflexion autour de la création artistique, considérée sous de multiples facettes.

La première partie de notre ouvrage se termine par une étude sur un texte non publié d'Aby Warburg intitulé *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* et conservé, en deux versions, au Warburg Institute (Susanne Müller et Giovanna Targia). Composé de quatre cent aphorismes, élaborés pour l'essentiel entre 1888 et 1903, il gravite autour des fondements théoriques et scientifiques de l'art et de la quête de lois, dominant la vie et l'évolution de l'expression artistique. Les sources sont hétérogènes et si les premiers fragments ont été rédigés en 1889 à Florence sous l'influence de la première Renaissance, du Réalisme et du Maniérisme, Warburg fait ensuite appel à la psychologie et à la physiologie, notamment aux recherches du théoricien de l'évolution Tito Vignoli, non sans prendre en considération le concept de l'organisme spatial de Johannes I. Volkelt et de Gottfried Semper. Il affirme que les mutations du style sont soumises aux énergies capables de créer de nouvelles relations de tension, grâce à l'influence de facteurs extérieurs et, en s'appuyant sur des recherches anthropologiques et biologiques ainsi que sur des notions comme « expression », « symbole », « cinétique » et « énergie », il cherche à définir le style comme une fonction.

La deuxième partie du volume est centrée sur des « variantes nationales » et des « transferts » en tant que dynamismes fondamentaux pour comprendre la genèse de l'idée du style et sa circulation au sein de l'historiographie artistique. L'analyse comparative de ce phénomène dans les différents pays ouvre une nouvelle vision et révèle jusqu'à quel point les catégories scientifiques, leur émergence, leur diffusion et leur disparition, sont liées au climat politique et culturel d'une période. Ainsi est-il possible de définir la dépendance des méthodes d'histoire de l'art par rapport aux traditions locales et nationales et de comprendre la persistance de telles connexions ainsi que leur *revival*. Une étude approfondie de ces courants d'idées au service de la quête d'une identité nationale et des risques qu'ils comportent constitue une tâche indispensable de la discipline à laquelle elle devrait se consacrer de manière approfondie.

L'enquête se polarise ici autour de la mise en parallèle de traditions, de l'établissement de filiations, ainsi que des influences réciproques et des contaminations entre différents modèles de pensée. Au sein de ce vaste chantier se dégagent des dialogues fertiles, directs ou virtuels, entre Longin et Winckelmann, Caylus et Winckelmann, Burckhardt et Séroux d'Agincourt, Burckhardt et Riegl, Wölfflin et Garnier ou Hauteœur et d'Ors. Dès que trois positions entrent en jeu, comme dans le cas de von Schlosser, Benedetto Croce et Riegl, l'imbrication de points de vue hétérogènes et la difficulté d'une conciliation se dégagent. Il faut avoir à l'esprit les orientations de Wölfflin à propos du caractère national des créations artistiques et leur impact sur son idée du style, présentées dès la première partie du volume, pour saisir davantage l'intérêt de l'illustration à plus large envergure d'interférences transnationales, que ce

soient par exemple franco-allemandes, franco-italiennes ou franco-catalanes.

Selon Winckelmann l'examen du style dans les arts figuratifs, fondé sur sa forme ainsi que sur sa signification intellectuelle et morale, offre des analogies avec l'analyse rhétorique du discours (Lorenzo Lattanzi). Il en découle qu'en Grèce un développement parallèle et des influences réciproques existaient entre les arts du discours et les arts du dessin. Ainsi l'idée du déclin de la littérature de la période hellénistique, énoncée dans le traité *Du Sublime*, composé par Longin à Rome au début de l'âge impérial, éclaire-t-elle la condamnation de cette période de la part de l'archéologue allemand. Quant à la transition du *haut style* au *beau style*, ce traité lui permet de corriger le modèle plinien de progrès qualitatifs et d'étendre son analyse à l'effet suscité par les œuvres : les deux styles sont en mesure de provoquer l'expérience du sublime, d'enthousiasmer et de ravir, d'entraîner le spectateur dans l'extase et dans l'émerveillement, en fonction des capacités formelles de leur temps.

Analyser le parcours d'un amateur et collectionneur du XVIII^e siècle tel que Caylus permet de situer davantage, par opposition, la spécificité de l'approche adoptée par un archéologue tel que Winckelmann (François Queyrel). Ce dernier doit beaucoup au *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (1752-1767) et si au XVIII^e siècle la dépendance réciproque des deux chercheurs était admise, l'Allemand devait éclipser au siècle suivant le Français, bien que ce dernier eût provoqué un tournant dans la discipline. Caylus prêtait une attention particulière au caractère spécifique de l'œuvre, à ses données techniques, en s'épargnant des attributions douteuses aux maîtres cités par la littérature artistique.

Les descriptions de Burckhardt dans ses lettres écrites lors des séjours à Londres, Paris et Vienne sont d'une authenticité extraordinaire. Elles éclaircissent les tendances et les prédilections autant de l'homme que du chercheur, pour lequel le voyage forme une expérience indispensable (Marie-Jeanne Heger-Étienne). Elles trahissent son état d'âme et permettent de mesurer son regard sur l'environnement architectural et urbain, soumis aux accélérations des transformations sociales, politiques et économiques du milieu du XIX^e siècle. Ainsi, voit-on Burckhardt souffrir des phénomènes de masse qui accompagnent les programmes de transformation urbaine des grandes capitales et dénoncer, entre autres, les dégâts que les villes subissent à cause de l'accroissement de la population et de l'introduction des moyens de transport modernes. De l'autre côté ces témoignages révèlent un moraliste dont l'ethnocentrisme et l'antisémitisme, que l'on doit situer dans une perspective historique, dégagent néanmoins pour le lecteur d'aujourd'hui un effet gênant.

Lorsque l'on les compare aux traditions françaises et italiennes, les traits particuliers des réflexions des historiens de langue germanique se distinguent de manière encore plus nette. Pour répondre à cet objectif, un certain nombre de contributions donne une place de choix au principe du double registre de la circulation transnationale et trans-temporelle de la notion, et aux spécificités nationales par lesquelles elle a été filtrée et réélaborée. Parmi les ouvrages utilisés par Jacob Burckhardt, les six volumes de *l'Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au*

XVI^e de Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (publiés entre 1810 et 1823) furent l'un des plus importants (Bruno Klein). Même si l'historien suisse prétend avoir visité presque tous les bâtiments qui font l'objet de son énorme répertoire architectural, dans certains cas les illustrations du recueil de Séroux d'Agincourt, le plus complet de l'art du Moyen Âge, l'ont dépanné ! À son œil critique ne pouvaient cependant pas échapper les faiblesses de cet ouvrage monumental, où manque une relation équilibrée entre les descriptions, souvent brèves et prosaïques, et les objets, représentés sous forme de gravures en grand format. La cohérence des déductions et la construction théorique du Français se sont trouvées ainsi fortement déstabilisées. Le manque d'homogénéité, accompagné d'un emploi positiviste des images, ont sans doute orienté la réflexion de Burckhardt vers des *topoi* différents tels que l'accentuation emphatique du rôle de l'individu pendant la Renaissance.

Le climat local, ses modèles culturels et les idéologies qui y sont en vigueur, peuvent favoriser ou retarder des processus de réception. La traduction de la *Kultur der Renaissance in Italien* (1860) publiée dès 1876 et l'édition élargie de Giuseppe Zippel (1900) témoignent de l'intérêt que la critique italienne accorda à cet ouvrage (Francesco Paolo Fiore). Quant au *Cicerone*, dont la traduction devait sortir seulement un siècle plus tard (1952), dès sa parution des auteurs italiens ont cité et discuté cet ouvrage monumental, première présentation intégrale de l'art italien en langue allemande. La critique italienne du XIX^e siècle (Pietro Selvatico, Camillo Boito) a sans doute joué un rôle par rapport au fait que la *Geschichte der neueren Baukunst in Italien* (1867 et 1878) n'ait pas bénéficié d'une traduction dans un pays d'un si grand intérêt pour l'art de bâtir. D'un caractère exemplaire, le Moyen Âge était alors censé fournir, en fait, des modèles lors de la quête d'un style national, approprié pour l'Italie réunifiée.

Henry Thode, historien de l'art allemand, a accordé une place centrale dans son œuvre à la recherche des éléments censés caractériser l'art allemand du passé en vue de la possibilité d'envisager un art allemand authentique pour le futur (Michela Passini). Anticipant Wölfflin, mais aussi Kurt Gerstenberg ou Wilhelm Pinder, Thode attribue à la confrontation avec l'art italien un rôle essentiel. L'analyse de sa démarche permet par ailleurs de comparer la production historiographique allemande et française à la fin du XIX^e siècle. Eugène Müntz, historien de l'art alsacien, s'impose ainsi en tant que médiateur par ses relations avec les plus importants représentants de l'historiographie allemande.

Grâce aux traductions des écrits du philosophe Benedetto Croce, Julius Schlosser a fourni une formidable contribution au dialogue scientifique entre les pays de langues germaniques et l'Italie (Donata Levi). L'historien autrichien, après avoir assumé l'influence du *Kunstwollen*, développa une réflexion autour des relations mutuelles entre *Stilgeschichte* et *Sprachgeschichte*. Progressivement il put se convaincre que la seule démarche valide est psychique, mais en faisant appel à la psychologie de l'enfance, à l'anthropologie et à l'esthétique musicale, il élargit les catégories de Croce et de Riegl. Grâce aux écrits de Karl Vossler il réussit à mieux s'appropriier le concept du philosophe italien, centré sur une identité entre art et langage, entre esthétique et linguistique, et

il parvient à le faire fructifier pour la discipline d'histoire de l'art. Le « style » est perçu par Schlosser comme intuition pure (« lyrique »), presque comme synonyme de l'art, alors que le langage artistique, originairement individuel, devient un bien social, à travers des mutations multiples. Implantée dans un système philosophique existant, celui de Croce, la pensée de l'historien autrichien ne parvient cependant pas à résoudre toutes les difficultés exégétiques qui découlent de son assimilation dans le domaine de l'histoire de l'art.

L'historiographie française du XIX^e siècle n'accorda que peu de place à l'architecture de la Renaissance et, sous le signe d'une attitude nationaliste et d'un patriotisme romantique, les ordres classiques firent l'objet d'une critique sévère (Flaminia Bardati). Un débat se déclencha autour de la place que méritent « l'élément national » et « l'influence italienne ». Il s'agissait de comprendre si la Renaissance française n'avait été qu'une variante du modèle transalpin ou bien si elle avait évolué de manière indépendante, à partir du Gothique tardif. La tendance à souligner la supériorité du Gothique comme style national, culminant dans les positions de Victor Hugo ou d'Eugène Viollet-le-Duc, se fit jour également. De surcroît, un dépouillement frénétique des archives était appelé à mettre en lumière les grandes réalisations du pays. Étroitement liés à Jacob Burckhardt, deux auteurs de langue allemande, Wilhelm Lübke et Heinrich von Geymüller inaugurèrent une considération plus objective de cette époque, de sorte que la *Geschichte der Renaissance* (Stuttgart 1868) et la *Baukunst der Renaissance in Frankreich* (Stuttgart 1898-1901) lancèrent la base d'une méthode autonome qui ramène le style à des principes de composition.

Quand Heinrich Wölfflin publie en 1888 l'ouvrage *Renaissance und Barock*, en s'interrogeant sur la définition des témoignages majeurs à Rome, Charles Garnier construit des architectures de style néo-baroque (Jean-Michel Leniaud). L'Opéra de Paris ainsi que le casino de Monte-Carlo s'imposent tout d'abord par l'effet de masses, la puissance de la matière et un dynamisme qui correspondent de manière précise aux caractéristiques wölffliniennes de ce style. Étant donné qu'une convergence est à exclure, il s'agit d'une simultanéité qui fait que le goût, la création et la recherche historique se retrouvent tout-à-coup à l'unisson. Pourquoi la conception de Wölfflin coïncide-t-elle avec l'esthétique de Garnier ? Tout compte fait, l'idée du baroque constitue une invention du XIX^e siècle et il semble que la mise au point du concept dans l'œuvre des historiens de l'art s'est nourrie des expériences néo-baroques contemporaines.

Même lorsque l'on se situe d'ailleurs dans l'horizon chronologique du XX^e siècle, la comparaison de parcours intellectuels demeure, dans ce volume, un outil de travail incontournable afin d'éclairer les évolutions de la notion de « style ». Ainsi, lorsqu'il s'agit de démêler le rapport instauré entre les notions stylistiques de « classique » et « baroque » dans le contexte français de la première moitié du XX^e siècle et, tout spécialement, dans l'entre-deux-guerres, la lecture des positions exemplaires exprimées par l'historien d'art Louis Hautecœur à ce sujet tire parti de la comparaison avec la réflexion et les orientations exprimées par l'écrivain catalan Eugenio d'Ors, destinées à s'imposer dans le contexte français des années 1930 (Antonio Brucculeri).

L'intérêt de l'analyse comparée des réflexions, des positions et des trajectoires de ceux qui se sont confrontés aux problèmes de l'idée du style dans l'historiographie artistique est donc évident. Loin d'interpréter de manière déterministe les liens entre traditions nationales et méthodes historiographiques, il est possible d'en saisir les rapports mouvants au rythme des reprises et des continuités, mais aussi des tournants et des ruptures. La mise en parallèle de concepts et de modèles de pensées de plusieurs milieux politiques et culturels est également susceptible de mettre en relief les modalités de circulation et de réception de ceux-ci jusqu'à révéler les conditions d'assimilation dans un contexte différent de celui qui les a produits. En ce sens les affinités et les refus qui encouragent ou entravent l'adoption de systèmes et de formules à un moment donné reflètent l'identité et l'état d'esprit du milieu en question. Il s'agit aussi, enfin, de comparer les sensibilités et les intuitions avec lesquelles les historiens de l'art découvrent et étudient leur propre patrimoine artistique et celui d'autres civilisations. Les implications que ces manières et ces « lieux » ont eues sur la conscience que les nations avaient de leurs valeurs artistiques et de la mise au point de leurs formes didactiques ouvre un autre chapitre qui exige des recherches approfondies.

Nous remercions l'École pratique des hautes études et la Scuola normale superiore de Pise du soutien qu'elles nous ont accordé pour l'organisation de la manifestation qui est à l'origine de cet ouvrage. La mise à disposition du Palazzone à Cortone, la villa du cardinal Silvio Passerini, a garanti un contexte splendide pour cette rencontre et nous sommes redevables à Maurizio Ghelardi de l'organisation sur place. Une aide généreuse de l'équipe HISTARA a rendu possible la publication de ce volume. Nous tenons à exprimer notre gratitude aux chercheurs et aux doctorants qui nous ont aidés pour la relecture des textes, particulièrement Marco Calafati, Aurélien Davrius, Kristina Deutsch, Eva Renzulli, Évelyne Saint-Paul et Raphaël Tassin. Nous devons l'index des noms de cet ouvrage à Paweł Migasiewicz qui a mené ce travail avec patience et compétence. Un remerciement va enfin aux auteurs qui ont eu la patience d'attendre le long processus de préparation de l'ouvrage, sans jamais se lasser de nous aider de manière généreuse lors du long travail rédactionnel.

Paris/Rome, novembre 2012

Sabine Frommel et Antonio Brucculeri

NOTES

¹ Christine Peltre et Philippe Lorentz (dir.), *La notion d'« École »*, Strasbourg, 2007.

² *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1993.

³ Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, 1831, Paris, 1974.

⁴ Cf. Flaminia Bardati et Serenella Rolfi (dir.), *Storia dell'arte e storia dell'architettura: un dialogo difficile*, *Quinterni*, n° 1, 2005.

⁵ Nous empruntons ici la locution « Style et styles » au titre *Stile e stili* du séminaire doctoral récemment dirigé par Guido Zucconi à l'Université Iuav de Venise (2011).